

Schlesische Moderne um 1930.

Zwei Beispiele: Edmund von Borck und Hans Zielowsky¹

Gesine Schröder

Gibt es irgendetwas, was die um 1930 geschriebene Musik aus Schlesien stammender Komponisten unterscheidet von der anderer Komponisten der Zeit, die – um die Frage nicht zu generell werden zu lassen – aus anderen damals deutschsprachigen Gebieten kamen? Die beiden im Titel genannten Komponisten eint zumindest ein biographisches Faktum: dass dieselbe Stadt, Schlesiens Hauptstadt Breslau, sie musikalisch geprägt hat. Unterscheidet sich die Prägung, die sie dort erhielten, aber von derjenigen, die von irgendeiner anderen mittelgroßen deutschen Universitätsstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts hätte ausgehen können? Die große Bedeutung der Kirchen für die Stadt, der hohe Anteil der jüdischen Bevölkerung, die Nähe zum damaligen Polen? Und: ist irgendetwas davon ihren Kompositionen anzuhören? Die Frage dürfte insgesamt zu verneinen sein. Auf eine andere Frage sei im Rahmen dieses Aufsatzes gar nicht erst eine Antwort gewagt, trotzdem sei sie gestellt: Gibt es signifikante Gemeinsamkeiten zwischen den Breslauer Komponisten der Jahrzehnte vor 1945 und danach? Zwischen den deutschen und den polnischen? Und wenn: verbindet das Flair des Ortes sie unabhängig von der Sprache, die man dort sprach, und unabhängig davon, zu welchem Land der Ort zählt? Oder ist bloß seine geographische Lage die gleiche geblieben, und einige Häuser darin?

Dieser Beitrag konzentriert sich auf zwei Komponisten, die die Stadt Breslau eine Weile – seit 1914 mit kürzeren Unterbrechungen bis zum Ende der 1920er Jahre – gleichzeitig bewohnten: Hans Zielowsky (1897-1931) und Edmund von Borck (1906-1944). Mit einem Altersunterschied von neun Jahren können sie fast noch zu derselben Generation gezählt werden. Beide haben das Ende der Nazizeit nicht mehr erlebt. So lernten beide Breslau nicht mehr als polnische Stadt kennen. Der eine geboren am Ende des 19. Jahrhunderts (in Neisse/Oberschlesien), der andere am Beginn des 20. (in Breslau), gehörten sie Milieus an, die kaum unterschiedlicher hätten sein können.² Zielowsky mit seiner ausgesprochen

¹ Der Aufsatz beruht auf einem Vortrag, den die Verfasserin im März 2010 im Rahmen der Konferenz *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (Traditions of Silesian Musical Culture) an der Breslauer Musikhochschule (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu) hielt. Eine polnische Fassung erscheint in dem Konferenzbericht, hg. von Anna Granat-Janki.

² Hinzu kommt die verbindende und zugleich trennende Tatsache, dass beider Leben massiv durch Kriegserlebnisse geprägt war (wie wohl das sämtlicher Bürger Breslaus in der Mitte des 20. Jahrhunderts): das Leben Zielowskys durch den ersten Weltkrieg, der ihn beinahe sein Gehör kostete, das von Borcks durch den zweiten, der ihn schließlich das Leben kostete. Inwiefern sich diese Kriegserfahrung auf sein letztes Schaffen

provinziellen Herkunft erwarb in seiner Kindheit keinerlei „gepflegte höhere“ musikalische Bildung, doch besuchte er schon vor Beginn des ersten Weltkriegs, wohl ab 1912, das schlesische Konservatorium in Breslau zwecks Ausbildung zum Militärmusiker. Nach dem Krieg nahm er bei Franz Czerny Kompositionsunterricht. Eine Universität besuchte er nicht. Ab ca. 1925 war er Pianist im Breslauer Operettenorchester. Der adlige von Borck entstammte der „besseren Gesellschaft“. Er wuchs in einer direkt mit dem deutschen Kaiserhaus verbundenen familiären Umgebung auf und ihm wurde eine gediegene musikalische Erziehung zuteil, ohne dass er jedoch in saturierte musikalische Kreise zu gelangen vermochte: In seinem letzten Lebensjahrzehnt war er, obwohl seine Stücke bis zuletzt durch bedeutende Dirigenten, so den noch jungen von Karajan, aufgeführt wurden, „nur“ Theorielehrer an einem eher zweitrangigen Berliner Konservatorium, eine berufliche Tätigkeit, die nicht viel mehr als ein ausreichendes Einkommen und die Möglichkeit geboten haben dürfte, nicht kunstfern arbeiten zu müssen. Dennoch war von Borck der weit professionellere und – was Aufführungen, internationales Renommee und die Präsenz in Musikverlagen anging – erfolgreichere Musiker. Er hatte in Breslau schon als Gymnasiast bei wohl den besten Lehrern der Stadt Klavier- und Kompositionsunterricht erhalten, begann dann in seiner Heimatstadt ein Musikwissenschaftsstudium, das er 1928 in Berlin fortsetzte, um bald zu einem Dirigierstudium zu wechseln. In Breslau nahm er niemals mehr seinen Wohnsitz, doch blieb er der Stadt beispielsweise durch die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner des dortigen Theaters Hans Wildermann verbunden.³

An Ausschnitten aus von Borcks *Konzert für Orchester* von 1935 sei zunächst seine polyphone Schreibart näher betrachtet. Das Stück, sein op. 14, wurde am 4. Februar 1936 im Kurzwellensender Berlin uraufgeführt. Es war von Borcks erstes in der Universal Edition verlegtes Werk. Der langsame Mittelsatz des Konzerts zeigt einen bogenförmigen Verlauf, wie er für von Borcks Werke typisch ist. Er beschreibt im Groben ein großformatiges crescendo und decrescendo. Bereits der Anfang zeigt, wozu dem Komponisten der polyphone Satz dient und wie er ihn handhabt (siehe Notenbeispiel 1⁴).

auswirken konnte, bleibe weiteren Untersuchungen vorbehalten, die sich insbesondere dessen Oper *Napoleon* nach Grabbe anzunehmen hätten.

³ Auf einem Zyklus von Zeichnungen von dessen Hand basierte sein letztes fertig gestelltes größeres Opus, die symphonische Dichtung *Orphika. Eine apollinische Transformation für Orchester*.

⁴ Für die Reproduktionsgenehmigung dieses Beispiels danke ich der Musikproduktion Jürgen Höflich, München, sowie der Universal Edition Wien. Die vollständige Angabe zu dem Beispiel lautet: Edmund von Borck "Konzert für Orchester op. 14", © Mit freundlicher Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien/UE 10725.

Adagio II

1. Violine *p espr.* *sul a*

Violoncello *p espr.*

1. VI. *mf* *f* *mf* *p*

VIc. *mf* *f* *mf* *p*

1. VI. *p* *pp* *p espr.* *solo sul a*

Br. *p espr.* *p* *pp* *div. pias.*

VIc. *p* *pp* *div. pias.*

Kb. *p*

1. Ob. *poco rit. a tempo* *p espr.*

1. Kl. (B) *poco rit. a tempo*

2. *poco rit. a tempo*

1. Fg. *Solo* *p espr.*

1. VI. *poco rit. a tempo* *div. pias. unis.*

2. *poco rit. a tempo* *pp* *Alle pias.* *div. unis.*

Br. *Solo* *mf* *p* *pp* *pias.*

VIc. *p* *mf* *pp* *pp* *unis. pias.*

Kb. *p* *mf* *pp* *pp*

Notenbeispiel 1: erste Seite des langsamen Satzes aus dem Konzert für Orchester

Die den Satz eröffnende unbegleitete Melodie der ersten Geigen allein, vom Gestus her unmittelbar als Fugenthema⁵ zu erkennen, wird von den Celli statt in der üblichen Oberquinte bzw. Unterquarte im Einsatzintervall eines Tritonus (c – fis) beantwortet. Der Kontrapunkt,

⁵ Das Thema gebraucht ohne Tonwiederholungen je nach Zählweise fünf (bzw. acht) verschiedene Tonqualitäten, und zwar so, dass der Anschein erweckt wird, es könne reihentechnisch nutzbar gemacht werden. Man ist gewohnt, das Ende eines Fugenthemas dort anzusetzen, wo der Kontrapunkt beginnt. In diesem Fall aber begegnet ein Phänomen, das aus Unterweisungen im Fugenschreiben eher bekannt sein dürfte als aus realen Kompositionen: Vor Einsatz des Comes sind nämlich bereits Töne zu hören, die überleitenden Charakter haben, eingeblendet offensichtlich zwischen Thema und Kontrapunkt. Sie werden denn auch nicht bei jedem Themeneinsatz wiederholt, außerdem ist das Themas derart phrasiert, dass dessen Ende manchmal erst mit einer (hinzugefügten) sechsten Tonqualität erreicht scheint, so beim Themeneinsatz der 1. Klarinette (T. 18-20).

den die ersten Geigen zu dem Thema beisteuern, ist – einer standardisierten Setzweise zufolge – durch komplementäre Rhythmen charakterisiert, und bevor weitere Themeneinsätze zu hören sind, erklingt dort, wo ein Zwischenspiel seinen Ort gehabt hätte, ein langes polyphones Duett, bei dem die Celli von den nicht mit einem eigenen Themenvortrag bedachten Bratschen unauffällig abgelöst werden. (Fast unmerkliche Übergänge von einer Klangfarbe in die andere – oft mit sogenannten instrumentalen Resten bewerkstelligt – gehören zu den technischen Feinheiten der Orchestermusik von Borcks insgesamt.)

Ein weiterer Topos „älterer Musik“ taucht auf: Instrumentalsoli, initiiert durch Seccoakkorde der tiefen Streicher. Von einer Orientierung am erwartbaren Verlauf einer Fuge kann also keine Rede sein. Das Fugenthema tritt erst wieder in Erscheinung, wo es mit einem Wechsel der orchestralen Teilensembles kombiniert werden kann: Waren zuvor allein Streicher beschäftigt, so erklingt nun ein imitatorischer Satz der Holzbläser, und die Streicher (inklusive Pauken in T. 22) übernehmen nur noch die Begleitung mit jenen fugenuntypischen Seccoakkorden. Von dem diesmal mit der Umkehrung des Themas bestrittenen fünfstimmigen polyphonen Geflecht der Bläser bleiben die Streicher unberührt. In dieser zweiten Durchführung wird außerdem die rhythmische Gestalt des Themas verändert: Beim zweiten Einsatz, dem der Oboe, ist der erste Thementon verkürzt, beim dritten die Dauer der ersten und zweiten Note vertauscht, beim vierten wird der zweite Thementon um denjenigen Teil verkürzt, um den der erste verlängert wird (ein Achtel), beim fünften ändert sich die Dauer des dritten und des vierten Tons. Zudem bleibt unbestimmt, wie lang der letzte Ton des Themas währt, doch ist ein solch undeutlicher Abschluss fugentypisch: Nicht abgeschlossen sollen die melodischen Gestalten wirken, sondern als unaufhörliches Geschlängel. Die fünf Bläserinsätze sind mit einem instrumentalen Crescendo verbunden, das in einen Fortissimo-Akkord der Holzbläser mündet (T. 26). Wie es zweiten oder dritten Durchführungen eignet, lassen die Einsatztöne (h', as'', a', d''', g''') mit Ausnahme des zweiten Tones, der durch e zu ersetzen wäre, zwar eine quintgenerierte Ordnung erkennen, doch lagern sich die Einsatztöne nicht um ein tonales Zentrum herum, machen ein solches stattdessen eher undeutlich. Im Gefolge einer mächtigen Steigerung kommt es zu Blechbläserinsätzen des Thema, dann schließt sich eine fast reguläre, mit dem Erlöschen der Energie einhergehende Reprise an (ab T. 55). Sie bleibt den Streichern vorbehalten. Der intervallische Einsatzabstand zwischen den insgesamt vier Dux- und Comesformen ist wie zu Beginn der Tritonus. Nun passt sich die Zahl der Themeneinsätze besser der Stimmenanzahl des Satzes an, und so gelangt das Stück erst an seinem Ende zu einer Disposition der Einsätze, die der Tradition enger verbunden bleibt (ein umgekehrter Verlauf verglichen mit dem Üblichen).

Es scheint, als benutze von Borck Polyphonie nur als ein dekoratives Element, als einen Vordergrund, der Gelegenheit zu einer großen orchestralen Steigerung verschaffen soll. Daneben spricht auch die rhythmische Flexibilität des Themas oder die Tatsache, dass es von Borck mit dessen Rhythmus nicht so genau nimmt, dafür, dass es ihm primär um andere, in diesem Fall orchestrale Wirkungen geht, vergleichbar denen in Bruckners polyphonen Sätzen. Diesem fremd ist zwar das Genre, die Tatsache, dass es sich um ein Konzert handelt. Das Konzert, eine in den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts wieder ganz moderne musikalische Gattung, ließ sich schon wegen seiner gewöhnlich antiprogrammatischen Haltung allerdings gut mit einem Brucknerschen Gestus verbinden. Man verstand Bruckner in den zwanziger Jahren als Komponisten, der das Bedeuten hintanhält, dem das Verweisen auf anderes – bei aller Wagner-Verehrung – nicht lag. Mit der Antiprogrammatik und dem speziellen Konzept von Polyphonie treffen bei von Borck zwei aktuelle Tendenzen der Zeit aufeinander. Das Werk wende „den linearen, dissonanten Stil ins Spielerische. Polyphone Zweistimmigkeit herrscht vor, das lineare Stimmengewebe ist rhythmisch fließend bewegt“⁶, heißt es mit einer eigentümlich undistanziert benutzten Terminologie in dem mit 2003 datierten Vorwort der nachgedruckten Partitur, als sei es der Kontrapunktlehre nicht in den letzten fünfzig Jahren gelungen, auch die kontrapunktische Schreibweise der Zwanziger Jahre in ihren Eigenheiten zu fassen und sie gegen das abzugrenzen, worauf sie sich historisch berief.

Folgen mögen ein paar Bemerkungen zu von Borcks polyphonen Instrumentierungskonzepten und zu seiner harmonischen Schreibweise, und zwar anhand seines Saxophonkonzerts op. 6. Es handelt sich um sein meist gespieltes Werk überhaupt, und das Stück ist in der Tat beeindruckend.⁷ Wenn auch der geschäftige Zug viel mit Hindemith zu tun hat, so ist von Borcks Musik doch klanglich und melodisch viel geschmeidiger und einschmeichelnder. Darin liegt die Nähe zu Alban Berg, von der bekanntlich Borck selber sprach. Nicht allein die Wahl des Soloinstruments, auch die Orchesterbehandlung und der rhythmische Pfiff, der von Modetänzen der Golden Twenties profitiert, positionieren das Stück außerhalb aller weihevollen, auf Bruckner rekurrierenden Musik. Es ist Großstadtmusik, düster und mondän. Der langsame Satz steht im 5/4-Takt, der aufgrund des langsamen Tempos und des rubatoartigen Vortrags hörend schwer erkennbar ist. Vielleicht hilft er nur mit bei der Erzeugung eines rhapsodischen Charakters, wirkt womöglich eher im negativen Sinne. Von

⁶ Christoph Schlüren, Vorwort zu Edmund von Borcks Konzert für Orchester op. 14 (1935), Study Score 395, München 2005, unpaginert.

⁷ Es gibt von ihm mehrere Aufnahmen. Gelungen ist die mit dem Solisten Detlef Bensmann. Mit dem Solisten Wildy Zumwalt lassen sich sämtliche Sätze auf youtube anhören. Der langsame Satz: <http://www.youtube.com/watch?v=ASCilq-A7cs&feature=related>

Borck hat eine höchst einfache Disposition gewählt; dem ersten folgt ein kontrastierender Teil, darauf eine veränderte Reprise des ersten:

1. Teil (3+10 Takte)	2. Teil (12 Takte)	3. Teil (12 Takte)
Begleitung: nur schweres Blech	imitatorischer Satz	wie 1. Teil, trans-
Mit Metall-Dämpfern	schweres Blech schweigt, bis auf	poniert.
pp bis mf	die sordinierte Trompete	fff bis pp am Ende
Marschrhythmen	große Steigerung zum (fast-)Tutti	Blech ohne sord.

Zwei Konzepte, imitatorische Satzanlagen zu instrumentieren, treffen im Mittelteil auf engstem Raum aufeinander. Das traditionelle beschließt den Teil: Für die Kulmination dort benötigt von Borck eine Engführung des Themas und seiner Umkehrung. Beteiligt sind die Außenstimmen; dazu gibt es drei frei kontrapunktierende Mittelstimmen. Die Substanz des Satzes liegt komplett im Streicherapparat, und die Bläser verdoppeln lediglich. Dagegen sind die einander imitierenden Stimmen in den ersten Takten dieses Mittelteils so auf die Instrumente verteilt, dass ein disparater, „gespaltener“ Klang entsteht. Er entspricht nicht nur dem, was die Orgelbewegung propagierte, sondern wurde auch von Musikhistorikern so beschrieben, dass in ihm das in einer künftigen Musik realisierte Klangideal vorausgesagt scheint.⁸ Sehr modern ist die Abweichung von der gewöhnlichen Orchesterbesetzung: Es gibt keine zweiten Geigen. Normale Klarinetten sind nicht besetzt, nur eine Bassklarinette. Die Oboe ist einfach, nur Flöten und Fagotte sind doppelt besetzt, jedoch mit jeweils einem Haupt- und einem Nebeninstrument: Piccolo plus große Flöte; Fagott plus Kontrafagott. So gibt es für jede Sorte Instrument nur eine Stimme. Lediglich Trompeten und Posaunen sind von gleicher Größe zweimal vorhanden, und sie sind daher am ehesten geeignet, dort eingesetzt zu werden, wo als Kontrast zu dem für die Mitte des Stücks reservierten „Spaltklang“ doch ein homogener akkordischer Begleitsatz angestrebt wird, in den Rahmenteil des Adagios (siehe Notenbeispiel 2).

⁸ Vgl. zum Beispiel Arnold Schering, „Historische und nationale Klangstile“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1928, S. 31-43 oder Rudolf von Ficker, „Primäre Klangformen“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1929, S. 21-34.

4

2 Ttp. con sord.

2 Pos. con sord.
Tuba con sord.

pp

26

2 Ttp. (senza sord.)
Horn

2 Pos. (senza sord.)
Tuba (senza sord.)

fff

marcatiss.

Notenbeispiel 2: Saxophonkonzert, 2. Satz, T. 4 und Reprise T. 26 (ohne Solo)

Die Harmonien im Blech sind oft aus Quarten geschichtet oder ihre Töne gehören dem Reservoir einer Ganztonleiter an. Der erste Begleitakkord kombiniert beides: Den mittleren Ton als Achse doppelt gerechnet, stellen die oberen drei Töne eine Quartenschichtung, die unteren drei mit dem übermäßigen Dreiklang einen Ausschnitt aus der Ganztonleiter dar.⁹ Wenn der Akkord für den Repriseschnitt wieder aufgenommen wird (T. 26), transponiert von Borck ihn um einen Halbton aufwärts, er weitet ihn durch zusätzliche Oktavierung der oberen vier Akkordtöne, und die dadurch entstehende Lücke füllt er mit einem neuen Ton (g), so dass die nunmehr unsordinierten Instrumente den konträren dynamischen Grad (fff statt pp) auf quasi natürliche Weise erreichen können: der größere Ambitus des Klangs und die höhere Tonanzahl helfen mit.

Verglichen mit solch urbaner Musik wirkt die Zielowskys provinziell. Von ihm wurden nur wenige Werke gedruckt, doch sind wohl die meisten seiner Kompositionen als Manuskript erhalten. Das Institut für Kommunikationswissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft / Sound studies der Universität Bonn verwahrt zwei voluminöse Mappen mit seinem Nachlass.¹⁰ Er besteht ausschließlich aus Noten: autographe, von fremder Hand abgeschriebene, unzählige Kopien und lediglich zwei Drucke. Über die Hälfte von Zielowskys Kompositionen sind Klavierlieder. Daneben gibt es Stücke nur in wenigen anderen Genres: einige Klavierstücke, Werke für Gesang und kleineres Orchester. Auch Gesang, begleitet von Orgel und Flöte. Überhaupt kommt die Flöte, auch einmal das Cello

⁹ Lediglich das b' der zweiten Trompete passt nicht in einen Ganztonvorrat, oder anders gesehen: lediglich das A der Tuba nicht zur Pentatonik, doch berücksichtigt diese Betrachtungsweise die konkrete Lagenverteilung der Töne nicht.

¹⁰ Ich danke Herrn Prof. Dr. Erik Fischer, Universität Bonn, für die großzügige Unterstützung, sowohl was die Gelegenheit zur Durchsicht von Zielowskys Nachlass als auch was die Überlassung von Arbeitskopien anbetrifft. Die folgenden Reproduktionen aus Zielowskys Werken sind sämtlich nach den in Bonn gesammelten Materialien hergestellt. Ihr Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Schwiegertochter des Komponisten, Frau Renate Zielowsky, Bonn. Ihr danke ich ebenso für die Richtigstellung einiger biographischer Daten.

und in einer ungewöhnlich ambitioniert angelegten Komposition die Violine¹¹ als Soloinstrument vor. Dann gibt es Gebrauchsmusik, beispielsweise ein (laut Stempel auf dem Manuskript) für die schlesische Funkstunde geschriebenes *Sommerliches Potpourri* für gemischtes kleines Ensemble oder eine *Musik für Kinder* mit ungewöhnlichen Instrumenten: Sie ist unter anderem mit einer Hohnerette, Mundharmonikas und Kindertrompeten besetzt.¹² Das Stück passt zu den laienmusikalischen Bestrebungen der Zwanzigerjahre: musikpädagogische Musik, wie sie Hindemith beispielsweise für die Plöner Laienmusiktage geschrieben hat.

Die einen größeren Teil seines Werks ausmachende geistliche Musik scheint Zielowsky selber besonders wichtig gewesen zu sein. Kompositorisch wenig ambitioniert¹³, wirkt diese Zurückhaltung jedoch geradezu als besonderes Anliegen dieser Musik. Die Besetzungen von Zielowskys Stücken sind manchmal variabel.¹⁴ Er arrangiert gewiss für bestimmte Verwendungszwecke. So hat er das Menuett aus seinem Klavierzyklus *6 deutsche Tänze* für zwei Violinen, Cello und das damals auch für Kaffeehaustranskriptionen so beliebte Harmonium uminstrumentiert. Diese Nr. 4 trug ursprünglich den Zusatz. „(Frl. Pilarski Myslowitz ins Poesie-Album). Datiert am Schluss 7. IX. 1923, Katovice“.

¹¹ Diese Sonate ist dem Breslauer Architekten Kurth Roth gewidmet, der offenbar selber die Violine spielte.

¹² Die *Musik für Kinder* hat 6 Sätze: Overture, Walzer, Marsch, „von der böhmischen Seite“, Gavotte, Rundgesang. Auf der Hohnerette müssen bis zu vier Töne zugleich spielbar sein; der verlangte Tonumfang: c'-a''. Ein Photo einer Hohnerette kann beispielsweise auf der folgenden website angesehen werden: <http://www.patmissin.com/history/hohnerette.html>. Die Kindertrompeten produzieren offenbar nur je einen Ton; ein Spieler hat zwei solcher wohl mit einer Zunge versehenen Tröten zu bedienen; es sind genügend lange Pausen zum Wechseln vorgesehen. Daneben sind Mundharmonikas in C und D (wohl für einen Spieler), zwei Glockenspiele (chromatisch), zwei Violinen und Klavier verlangt. Datierung der Partiturabschrift am Ende: 15. XI. 29.

¹³ Seltsam und geradezu dilettantisch wirkt die *Dreikönigslegende* (instrumentierte Teile aus den 3 *Weihnachtsliedern*) für Singstimme und Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. in A, 2 Fagotte, 4 Hörner (1+2 in D, 3+4 in E), 2 Trp. in D, 2 Pos., Pk. in D und G, nicht datiert. Abschrift. Irritierenderweise verlangt Zielowsky bei Hörnern und Trompeten Stimmungen, die Naturinstrumente suggerieren. Natürlich schreibt er nicht wirklich für solche. Offensichtlich ist eine Orientierung an Brahms' Requiem. Der Anfang mit dem Paukenostinato lässt daran denken. Insgesamt machen Zielowskys für größere Besetzungen geschriebene Sachen einen übervorsichtigen Eindruck. Er legt nicht richtig los.

¹⁴ So war das Stück mit dem Titel „Der Gottsucher“ ursprünglich für Gesang, Orgel und Flöte ad libitum geschrieben. Gedruckt erschien es für Gesang, Klavier und Flöte oder Violine. Dass die Besetzung variabel gehalten wird und das Masseninstrument Klavier preferiert wird, ist wohl eine Artigkeit gegenüber dem Herausgeber der Zeitschrift, in deren Beilage die Publikation erfolgte. Reproduziert ist das Stück auf der website <http://www.ostdeutsche-biographie.de/zielha97.htm>.



Notenbeispiel 3: Tango



Zu einem Zyklus von 5 *Kinderstücken* für Klavier gehört unter anderem ein Tango (siehe Notenbeispiel 3; dazu Hörbeispiel 1. Gespielt wird das Stück von Felix Pätzold). Die Tangomode hatte in Europa ja schon zuvor begonnen; auch in Strawinskijs musikalisch freilich viel exaltierterer *Geschichte vom Soldaten* gibt es bekanntlich einen.

Unter den drei Männerchorsätzen, die sich in Zielowskys Nachlass befinden,¹⁵ ist der Satz mit dem Titel „Das Grab“ eine nekrophile Sonderbarkeit (siehe Notenbeispiel 4).¹⁶ Motettischer Satz, Brucknersche Spielanweisung „sehr getragen“. Stilistisch womöglich an dessen geistlichen Chören a cappella orientiert, beginnt der zweite Teil mit Imitationen in der Umkehrung. Es gibt lange Orgelpunkte auf der IV. und auf der V. Stufe, dann sogar noch auf der I.: Wo die Vorhalte des Dominantquartsextakkordes sich auflösen, erscheint bereits der Grundton der Tonika im Bass, so dass die Auflösung selber wieder zu einem Vorhalt wird. Der (in doppeltem Sinne) schauerliche Text (von Ernst Lissauer) lautet: „Zu Sankt Florians Stift im Estrichstein/ unter der Orgel liegt Anton Bruckners Gebein,/ Die Orgelwinde gehen über seine Gruft,/ er liegt in Orgelluft.// Wandelnder Klang des Herrn ist er gewesen,/ von Klang ist er genommen,/ zu Klang wiederkommen,/ zu Gottes klingendem Odem soll er verwesen.“ Wie die Worte des Glaubensbekenntnisses.

Das meiste von Zielowskys Musik ist bieder, gut gemeint. Musik soll „reine Freude“ bringen, wie es die Beschriftung eines Manuskripts ausdrückt. Ein wenig wie naive Malerei. Doch bei seinen Klavierliedern gibt es einen seltsamen Übergang zu Sentimentalischem oder zu reflektierter Simplizität:

Notenbeispiel 5: „Auf der grünen Hallelujawiese“, T. 1-10

¹⁵ Bei dem einen handelt es sich um die wohl früheste erhaltene Komposition Zielowskys: Der Chorsatz „Am Abend“ wurde – laut Angabe auf dem Autograph – „komponiert am Abend des Bußtages im Jahre 1915“. Die Abschrift muss jedoch aus viel späterer Zeit stammen. Ein weiterer Männerchorsatz, „Stromwandern“ (Text von H. Gutberlett), ist neben Zielowskys Namen von fremder Hand auf 1931 datiert.

¹⁶ Es gibt einen kompletten Stimmensatz in Kopie: 23 Stimmen für die Tenöre, 26 für die Bässe. Man fragt sich, für welche Gelegenheit dieser Chorsatz wohl komponiert wurde. Die Jahreszahl (1931) hinter Zielowskys Namen gibt möglicherweise tatsächlich das Kompositionsdatum an und nicht das Todesjahr. Zielowskys Gattin sang nach dem zweiten Weltkrieg in dem Anton-Bruckner-Chor St. Florian.

Das Lied „Auf der grünen Hallelujawiese“ (Text von Arno Holz; siehe Notenbeispiel 5) hat ein wenig vom Tonfall von Gustav Mahlers kindlich scheinenden Wunderhornliedern. Harmonisch einigermaßen avanciert ist, wie sich die tritonuserfernten Harmonien G-Dur und Cis-Dur unvermittelt abwechseln. Dann wird mit Mixturen fast die ganze Oktave zunächst halbtönig, dann (bei „Seide“) ganztönig durchschritten.¹⁷

4. Im Nebel. (Herrn. Hesse) Hans Zielowsky

Getragen

Se - lts - am im Ne - bel zu Wan - dern!

Ein - sam ist je - der Busch und Stein, Kein Baum

sieht den an - dern, je - der ist al - lein.

Notenbeispiel 6: „Im Nebel“, T. 1-17



Hermann Hesses Gedicht „Im Nebel“ (Seltsam, im Nebel zu wandern; siehe Notenbeispiel 6; dazu Hörbeispiel 2, es singt Christina Bock, Alt, die Klavierbegleitung spielt Felix Pätzold) wurde sehr, sehr oft von unterschiedlichsten Komponisten vertont. Es liegt dem vierten Lied

¹⁷ Interessant für eine Untersuchung der Arbeitsweise von Zielowsky und auch für einen Vergleich mit Wolf wäre das Klavierlied „Das verlassene Mägdlein“. In den Zwischenspielen gibt es im Manuskript etliche gestrichene Takte und auch sonst deutliche Arbeitsspuren.

aus Zielowskys Zyklus nach Gedichten von Hesse zu Grunde (für Alt, ohne Datum). Eine eintaktige Idee wird, wie auch in vielen anderen seiner Lieder, konsequent übers Ganze durchgeführt. Es handelt sich hier um eine primär harmonische Idee, die der „nervösen“ Klanglichkeit der Jahrhundertswende, welche Vertreter der Neo Riemannian Theory jüngst intensiv beschrieben haben, ganz nahe kommt und fast dem Muster dessen entspricht, was Richard Cohn in einem berühmt gewordenen Aufsatz mit dem Freudschen Begriff „Das Unheimliche“ belegte¹⁸: In der Reinform ist darunter die Folge eines Dur- und eines Molldreiklangs zu verstehen, deren Töne zu einer Skala zusammen gestellt eine Folge von alternierenden Halb- und Anderthalbtonschritten ergeben. Mit dem ersten und dem zweiten Akkord des Liedes – einem b-Moll- und (bei teilweiser enharmonischer Verwechslung) einem D-Dur-Dreiklang – lässt eine solche Skala sich bilden. Doch gelangt zu dem zweiten Akkord noch ein C hinzu, so dass die Symmetrie der Skala gestört ist. Zielowsky hat den Akkord zudem als alterierte Dominante zu b-Moll notiert: statt d schreibt er eses und statt fis ges. Seine Töne lösen sich damit sämtlich mit einem Halbtonschritt – mit der berühmten sparsamen Stimmführung (Cohns parsimonious voice leading) – in den b-Moll-Dreiklang auf. Ästhetisch bleiben Zielowskys Lieder ganz eng der deutschen Liedästhetik der Romantik verhaftet. Zweifellos sind sie epigonal.

Schreibt von Borck mit großer kompositorischer Gediegenheit, die in der splendiden Orchesterbehandlung den erfahrenen Kapellmeister erkennen lässt, so Zielowsky mit anrührendem Dilettantismus. Beide scheinen, wenngleich letzterer wenig dezidiert, der modernen Idee von linearem Satz anzuhängen, eine Ausprägung des Zeitgeistes, die ihre zugespitzte Formulierung in Ernst Kurths Kontrapunktbuch und – mehr ins Pädagogische übertretend – in einer Schrift Hermann Grabners erhielt.¹⁹ Gemischt wird das mit einer Portion Verehrung für Bruckner, den Modekomponisten der Zwanziger Jahre – ebenfalls ein Komponist, bei dem Kurth bekanntlich mizureden gehabt hatte. Auf die junge Komponistengeneration der Zeit machte vor allem sein Buch über „Bachs melodische Polyphonie“ immensen Eindruck. Kurths neuartige Begründung von Kontrapunkt als freies energetisches Liniengeflecht, das erst sekundär eine Harmonik zeitige, und seine Idee, Bruckners Musik vereinige vom Melos ausgehende musikalische Denkweisen früherer

¹⁸ „Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Summer 2004, Vol. 57, No. 2, pp. 285–324

¹⁹ *Der lineare Satz*, Stuttgart 1930.

Jahrhunderte mit emphatischen formalen Konzepten, um derart die musikalische Klassik zu überhöhen, muss zumindest bei von Borck angekommen sein – vermittelt über welche Kanäle auch immer. Er liegt damit im Trend der Zeit. Und noch ein anderer Trend ist bemerkbar; von Borcks Stücke wurzeln nicht in einer Vorliebe für die deutsch-österreichische Musikkultur, sondern seine Musik hat eher internationalen Anstrich: Bereits am Ende der Zwanziger Jahre hatte der Wiener Komponist und Musikwissenschaftler Egon Wellesz eine Prognose zukünftiger orchesterlicher Schreibweisen gewagt.²⁰ Anhand neuester Werke, auch gerade solcher aus der Produktion sowjetischer Komponisten wie Mjaskowski, sagte die Tendenz zu großartigen Massenwirkungen in der Orchesterkomposition voraus. Dass er damit einen ästhetischen Zug der Zeit erkannte, steht außer Frage. Die Parallele zu Erscheinungen wie den Inszenierungen der Olympiade von 1936 und Leni Riefenstahls filmischen Avancen (die Tarantino so verehrt), zu Erscheinungen wie den choreographierten Massenaufmärschen im faschistischen Italien, aber auch in der Sowjetunion der frühen Dreißiger Jahre ist unabweisbar. Es sollte zu denken geben, dass Wellesz, der nach England emigrieren musste, sich nicht gewarnt fühlte. Wie von Borck mit Massen umgeht, dürfte genauer einzuschätzen sein, wenn die Partitur seiner in den Kriegsjahren uraufgeführten Oper *Napoleon* nach Grabbes unaufführbarem Drama aus den infolge einer Ausbombung einzig erhalten gebliebenen Stimmen rekonstruiert sein wird.

Literatur:

Cohn, Richard: „Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Summer 2004, Vol. 57, No. 2, S. 285–324

Ficker, Rudolf von: *Primäre Klangformen*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1929, S. 21-34

Grabner, Hermann: *Der lineare Satz*, Stuttgart 1930

Gresser, Hans: *Edmund von Borck. Ein Fragment*, Dülmen 1989

Kurth, Ernst: *Bruckner*, 2 Bände, Berlin 1925

Leichtentritt, Hugo: *Musikalische Formenlehre*, Wiesbaden 11. Auflage 1979

Schering, Arnold: *Historische und nationale Klangstile*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1928, S. 31-43

Helmut Scheunchen, Artikel „Edmund von Borck“, in: <http://www.ostdeutsche-biographie.de/borced06.htm>

Schlüren, Christoph: Vorworte zu von Borcks opera 14, 16, 17 und 21, in: Study Score Nr. 395, 250, 266 and 257, München 2005 (op. 14) and 2003 (opera 16, 17 und 21)

Walter, Rudolf, Artikel „Hans Zielowsky“, in: <http://www.ostdeutsche-biographie.de/zielha97.htm>

Wellesz, Egon: *Die neue Instrumentation*, 2 Bände, Berlin 1928 and 29

Wörner, Karl H.: „Edmund von Borck“, in: *Musica* 1951, S. 402-405

Zielowsky, Hans: Nachlass, Institut für Kommunikationswissenschaften der Universität Bonn, Abteilung für Musikwissenschaft / Sound studies

²⁰ *Die neue Instrumentation*, 2 Bd., Berlin 1928 und 29.